

Reznik, Carolina

Consideraciones sobre el actor trágico griego según Poética de Aristóteles

IX Jornadas de Investigación en Filosofía

28 al 30 de agosto de 2013

CITA SUGERIDA:

Reznik, C. (2013) *Consideraciones sobre el actor trágico griego según Poética de Aristóteles [en línea]. IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:* http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2947/ev.2947.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



Consideraciones sobre el actor trágico griego según *Poética* de Aristóteles

Si bien la concepción del teatro como una actividad autónoma y autosuficiente, que no necesita de referencias a instancias externas para producir sentido, es propia de la modernidad, eso no significa que antes no haya habido reflexiones respecto al hacer teatral. La diferencia radica en cómo se lo concibe, no en que no se haya reflexionado al respecto. *Poética* de Aristóteles es uno de los testimonios más antiguos de esta reflexión. Y, de hecho, considero que sus argumentaciones poseen gérmenes que desembocarían, siglos más tarde, en la proclamación de la autonomía de esta disciplina. En este trabajo propongo un primer acercamiento al actor griego según las consideraciones de Aristóteles. Realizaré un relevamiento de *Poética* atendiendo a argumentaciones que, si bien en muchos casos no refieren directamente a la cuestión de la actuación, resultan pertinentes para nuestra reflexión. Como antecedentes de este trabajo referiré a dos estudios anteriores, de mi autoría: “Consideraciones sobre la especificidad del estilo performático según la *Poética* de Aristóteles” (2011) y “El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles” (2012). Para el abordaje de *Poética*, además, sigo la lectura del Dr. Eduardo Sinnott volcada principalmente en su introducción a la obra (2009).

En el análisis sobre la especificidad del estilo preformativo según Aristóteles mi argumentación giró en torno a la diferenciación de éste respecto del estilo escrito. El hecho que Aristóteles considere a ambos como dos instancias diferentes, con determinadas características propias, habilita un análisis de cada una de ellas. A lo largo de *Poética* encontramos numerosos pasajes que aclaran sus respectivas características:

“El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores. Además, para la realización de los espectáculos es más importante el arte del escenógrafo que el de los poetas.” (*Poet.* VI. 1450b.18-22)

“Además: sin gesticulación produce la tragedia su peculiar efecto, lo mismo que la epopeya; porque la simple lectura descubre su calidad.” (*Poét.* 26. 1462a, trad. García Bacca, 2000)

“Además de esto, posee vividez tanto en la lectura cuanto en la representación” (Sinnott)

En dicho trabajo concluí que el estilo performativo comprende el uso de la voz y los gestos, siempre y cuando aparezcan en su justa medida y acorde a las circunstancias a las que refieren. Y, como se desprende del primer pasaje citado, los elementos visuales no pertenecen, para Aristóteles, a la poética sino que conciernen al ámbito de los escenógrafos.

Entonces, para nuestro autor, el espectáculo estaría compuesto por el uso de la voz y el gesto, la música y la danza y los aspectos visuales. Ahora bien, éstos últimos corresponden al arte del escenógrafo y son ajenos a la poética y, por lo tanto, no son discutidos por Aristóteles en la obra. Por consiguiente, para estudiar la representación teatral a partir de *Poética* deberemos concentrarnos, casi exclusivamente, en el hacer actoral¹.

En el artículo “El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles” (2012), por su parte, me ocupé de caracterizar a dicho procedimiento en ambos discursos siguiendo la hipótesis que reza que si bien Aristóteles adjudica el *eikós* como procedimiento común y necesario para la elaboración de ambos discursos, su funcionamiento y características en ellos responden a la especificidad de cada uno. Luego del análisis y relevamiento de pasajes, concluí que el *eikós* poético se apoya y justifica en la estructura interna de la trama y ella, a su vez, en un pasado mítico (tenido por pasado real en el imaginario de la época). Pero, al ser una realidad ajena al auditorio, es necesario que aparezcan explicitadas las relaciones entre sus elementos:

“La repercusión emotiva de la poesía es, para él, indisociable del acto de comprensión de la estructura narrativa...” (Sinnott, 2009: XVI)

¹ Es interesante notar que Aristóteles, al caracterizar el ámbito de representación, hace hincapié en el “certamen”. No ahondaremos aquí en esta cuestión pero queda pendiente para un trabajo futuro esta identificación con el aspecto agonístico del ámbito del Festival teatral.

El discurso poético, entonces, es un discurso que debe poseer una coherencia interna que no se rige por nada exterior a ella sino que adquiere sentido justamente en base al *eikós*. Y éste no refiere a nada que no sea la estructura interna de la trama:

“Así, [podrá aducirse] también que a veces [lo que se censura por ilógico] no es ilógico, puesto que es verosímil que las cosas sucedan también contra lo verosímil.” (*Poética*, XXV. 1461b13-15)

“...la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron, sino decir las cosas como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad.” (*Poética*, IX.1451a36-b11)

En esto radica, justamente, la universalidad de la tragedia.

Esta caracterización de la verosimilitud poética es importante para el acercamiento al actor griego que propongo. Mi hipótesis considera que el hacer actoral antiguo está en íntima relación con el origen ritual del teatro griego y afirma que la actuación –y la concepción que de ella tenían los griegos– sigue manteniendo la relación entre personaje y ejecutante que la actividad ritual. A falta de un término más adecuado en español, designo como “ejecutantes” a los participantes que intervenían en la representación de los rituales antiguos. De esta manera intento diferenciarlos de los participantes espectadores del mismo. En la actividad ritual la noción de representación se borra y los ejecutantes “son” otros, no los representan (Vernant, 1991). En el teatro clásico, entonces, la relación que el actor mantiene con su personaje sería de esta misma índole. Además hay que tener en cuenta que las tragedias se representaban, también, dentro de un contexto ritual. Cabe aclarar que no sería correcto hablar de identificación. Por un lado, ésta corresponde a lo que, según Aristóteles, experimenta el auditorio. Y, por otro, el término identificación en teoría teatral remite a la teoría stanislavskiana. En este trabajo, como ya comenté, me voy a centrar en el relevamiento de *Poética*. Si bien caracterizaré someramente esta relación que establezco con el origen ritual, quedará para un trabajo posterior su desarrollo en profundidad.

Aclaremos por qué esta caracterización del *eikós* poético es pertinente para el abordaje del actor griego. Según el análisis, la tragedia se presentaría como un universo cerrado y ajeno al auditorio. Ajeno porque trabaja con la tradición mítica que, si bien considerada como pasado real, no corresponde con la cotidianeidad empírica de la audiencia. Pero posee determinadas reglas y procedimientos propios para lograr una coherencia interna

y para que la representación no se rompa o evidencie. Si bien respecto al coro, encontramos un pasaje en *Poética* que remarca esta necesidad de no romper la unidad de la representación:

“Y el coro debe ser considerado como uno de los actores, esto es, debe ser una parte del todo y participar en la acción...” (*Poét.* XVIII. 1456a. 25-27)

Esta representación cerrada, que no se evidencia como tal, es uno de los motivos por los cuales el auditorio experimenta la *katharsis*. En ella no intervendría nada que no sea propio o interno a la representación:

“La repercusión emotiva es, para él, indisociable del acto de comprensión de la estructura narrativa, y no un momento ulterior...provocado por el mero contenido fáctico de la historia o, mucho menos, por los recursos externos de la representación teatral.” (Sinnott, 2009: XVI)

“...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor.” (*Poet.* XIV. 1553b. 1-4)

“...los elementos más importantes mediante los cuales la tragedia produce {en los espectadores} un efecto emotivo, son componentes de la trama...” (*Poet.* VI.1450a. 33-35)

Entonces, Aristóteles marca dos fuentes posibles para la purificación de las pasiones: o bien la trama, o bien el espectáculo. Si bien en la obra no se aclara cómo funciona dicha purificación, la tradición erudita interpretó los pasajes relacionados y la explicó mediante una “identificación” que sufre el auditorio motivada, generalmente, por lo que le sucede al héroe trágico. No es el objetivo de este trabajo discutir ni analizar en profundidad la *katharsis*. Por el momento, y para los fines de nuestro análisis del actor griego, acordaremos con la caracterización tradicional respecto a la identificación.

Según la teoría y la tradición teatral, las poéticas de los espectáculos pueden entrar en dos categorías: aquellas que, al no evidenciar la representación, generan la identificación en el espectador, y las que, mediante su ruptura, buscan su distanciamiento (Stanislavsky – Brecht). Ahora bien, mediante ambas opciones se puede estar buscando la reflexión del auditorio aunque de maneras distintas. La primera

opción aboga por una reflexión o experiencia más “pasional” mientras que la segunda persigue una experiencia racional. Asimismo, la experiencia del público se corresponde con la técnica del actor: en los espectáculos que rompen la representación, el actor se distancia del personaje, muchas veces se dirige al espectador en su propio nombre, etc. En las ilusionistas, el actor se identifica y durante todo el espectáculo “es” el personaje. Aclaremos, ahora, algunas características del ritual antiguo. Si bien es una representación en la cual la divinidad se ubica en el centro (no literal), simbólica, estereotipada y con reglas claras, durante él ella se borra y los participantes – ejecutantes y espectadores- entran en una realidad diferente. Implica la actualización de un tiempo pasado, ideal, que, mediante esta reactualización, entra en relación con el presente. Tanto los ejecutantes (generalmente sacerdotes) como los espectadores son activos, ya sea porque nada más integran ese espacio y tiempo delimitado o porque “actúan” en él. Este actuar funciona aquí como accionar, no en el sentido de hacer actoral. Ambos (ejecutantes y espectadores) “son” en esa realidad, no representan. Tradicionalmente se ha marcado el origen del teatro justamente en los rituales. Pero más allá de lo cierta que pueda ser esta afirmación (que por otro lado necesita de un análisis pormenorizado), es incuestionable que el ámbito en el cual se representaba teatro en la Grecia antigua era un contexto ritual. Es por esto que, en primer lugar, considero pertinente la relación con el ritual. Pero, más allá de una conexión genética, creo adecuado relacionar el hacer actoral con la actividad de los ejecutantes del ritual. Debido a que esta hipótesis no se desprende del análisis de *Poética* y, por lo tanto, excede el objetivo de este trabajo, no la desarrollaré aquí. Pero, de todas formas, marcaré una diferencia entre ambas actividades que es de vital importancia. En el ritual la representación se borra y todos sus participantes comparten en esa realidad. En el teatro griego, en cambio, la representación no se evidencia pero el auditorio no comparte su realidad. Una imagen que me parece interesante es pensar que en el paso al teatro es el espectador el que se retira del espacio y se ubica fuera de él. El ejecutante queda solo y se transforma en actor pero el cambio opera en el auditorio. Entonces ellos, como ya comenté, durante la representación de la tragedia “son” los personajes y habitan esa realidad mítica. Cabe aclarar que a lo que me estoy refiriendo es a la concepción que ellos mismos, y el auditorio, tenían de la actividad².

² Por otro lado acá habría que analizar, además, qué rol jugaban las musas y la relación con el frenesí dionisiaco.

Pasemos, ahora, al análisis de algunos pasajes. En *Retórica* encontramos lo que podríamos denominar como cierta “definición” de actor, en contraposición al hacer de los oradores:

“Además, ser actor es un don de la naturaleza y es bastante ajeno al arte, mientras que lo que se refiere a la elocución está dentro del dominio del arte.” (*Ret.* 3. I. 1404, trad. Granero)

Este pasaje es interesante porque aclara la concepción que, al menos Aristóteles, tenía del hacer actoral. Me interesa remarcar que no lo caracteriza como un arte (*technê*) por lo que no sería transmisible a la manera de una técnica, sino como un “don de la naturaleza”. De acuerdo a esto podríamos caracterizar la actuación como no racional o, más bien, no reflexiva. Ahora bien, esta característica que le adjudica Aristóteles a la actuación no tiene por qué corresponderse con una actividad en la cual el actor “es” el personaje (si bien ya comentamos que el término “identificación” remite a Stanislavsky, vale aquí por razones de claridad). Pero sin duda no corresponde a un tipo de actuación conciente de sí misma en la cual el intérprete se distancia y evidencia que está representando a otro.

Respecto al hacer propiamente del actor, me interesa referir dos pasajes de la obra:

“Entre las cosas referentes a la expresión lingüística, una forma particular de estudio son los modos de la expresión lingüística, cuyo conocimiento es propio del arte actoral.” (*Poét.* XIX. 1456b. 7-10)

“Además, no todo movimiento debe excluirse...sino el de los actores vulgares (García Bacca traduce “de los malos actores”)” (*Poét.* XXVI. 1462a. 9-11)

A partir de ellos podemos identificar los elementos del hacer actoral: la voz y el gesto. Ahora bien, al parecer Aristóteles estaría valorando más el aspecto lingüístico ya que su “conocimiento es propio del arte actoral”. En el caso de los gestos, encontramos reservas. Pero la censura apunta a la vulgaridad de ciertos actores que podemos caracterizar como el exceso de gesto y ademán, no a su utilización en general. Ahora bien, cabe aclarar que aquí Aristóteles se está refiriendo al actor trágico. Él debe estar en consonancia con el carácter de las circunstancias representadas. En el caso del actor cómico, la utilización de los gestos seguramente sea diferente.

Aquí me interesa hacer una aclaración. Actualmente, el cuerpo del actor es considerado uno de los elementos significantes escénicos privilegiados. Es interesante que en el teatro griego el gesto, el ademán y la voz son significantes, no el cuerpo del actor. Éste se borra o se invisibiliza por la máscara, el vestuario y los coturnos que cubren todo el cuerpo y lo modifican: en altura, expresión, etc. Si bien la utilización de dichos elementos responde, seguramente, a la necesidad ser visto desde lejos, no deja de ser relevante para el análisis del actor. El cubrir el cuerpo y transformarlo de manera tal que no sea reconocible (al actor me refiero) aboga mi hipótesis de que durante la representación trágica el actor “es” el personaje.

Hasta aquí realicé un primer acercamiento al actor griego en *Poética* de Aristóteles. La cuestión corresponde al tema de investigación de mi Doctorado. Es necesario, y seguramente será el paso siguiente, analizar a la obra en su idioma original. Me interesó comenzar con un abordaje desde los estudios teatrales por tratarse de mi formación de grado.

Bibliografía

- Aristóteles. *El arte de la Retórica*. (2005, Trad. E. Granero, Bs. As.: Eudeba)
- *Poética* (2009, Trad. E. Sinnott, Bs. As.: Colihue)
- *Poética* (1945, Versión directa, introducción y notas por J. D. García Bacca, México: UNAM)
- Reznik, C., 2011. “Consideraciones sobre la especificidad del estilo performático según la *Poética* de Aristóteles”, ponencia presentada en el 1er Congreso Internacional de Retórica, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011
- , 2012. “El *eikós* en el discurso poético y retórico según Aristóteles”, ponencia presentada en VI Jornadas sobre el Mundo Clásico, Universidad de Morón, Octubre 2012 (en prensa para las Actas de las Jornadas)
- Seaford, R., 1994. *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the developing City-State*, New York: Oxford U. P.
- Sinnott, E., 2009. “Introducción”, en 2009, *Poética*, Buenos Aires: Colihue.
- Vernant, J. P., 1991. *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel.

